

МУЗИЧНІ СИМВОЛИ ТА ЇХНІ ПОЕТИЧНІ АНАЛОГИ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ К. ДЕБЮССІ

Метою статті є характеристика витоків вокальної лірики К. Дебюссі, генеза якої міститься у художньому символізмі. У зв'язку з тим, що теорія музичного символізму досі не розроблена, необхідно було звернутися до тієї галузі знань про мистецтво, де ця теорія вже має під собою вагоме підґрунтя – до літературознавства. На цій підставі зроблено висновок про суттєве значення естетики і поетики символізму для стилю К. Дебюссі в цілому, а особливо, для його вокальної лірики (melodies), з якої і починалася символістська лінія у творчості композитора.

Ключові слова: символізм, символістська поезія, музичний символізм, melodies К. Дебюссі, слово і музика в melodies К. Дебюссі.

Метою статті є характеристика витоків вокальної лірики К. Дебюссі, генеза якої міститься у явищі художнього символізму. **Об'єкт** дослідження – стиль музичного символізму К. Дебюссі, **предмет** – його реалізація у жанрі melodies.

У зв'язку з тим, що, як зазначає Л. Кокорева, «теорія музичного символізму ще не розроблена, і навіть як естетична категорія в літературі про музику вона зустрічається не часто, хоча з різних сторін музикознавство до неї наближається» [4, с. 23–24], слід звернутися до тієї галузі знань про мистецтво, де теорія символізму вже має під собою вагоме підґрунтя – до літературознавства.

У словесній творчості, як у прозі, так і в поезії, символізм безпосередньо пов'язаний з мовою і формою. За думкою О. Потебні, «символізм мови, мабуть, може бути названий її поетичністю, навпаки, забуття внутрішньої форми здається нам прозаїчністю слова» [8, с. 155]. Це означає, зокрема, що зміст (ідея) є в мистецтві слова мінливим, а слово (образ, створений словом), – більш нерухомим і стабільним.

Мінливість змісту виражається в тому, що «один і той же образ по-різному діє на різних людей і на одну і ту ж особу у різний час; і твердження про те, що формою поетичного твору є не звук, первісна зовнішня форма, а слово», вірно лише частково, оскільки мова йде про «єдність звуку і значення» [8, с. 160].

Для позначення цієї єдності О. Лосев увів до філософії та естетики поняття «інтелігенція»: «Свідомість, інтелігенція є співвіднесеність сенсу з самим собою» [5, с. 21–22]. У О. Лосева виділяються

три ступені інтелігенції – пізнання, прагнення, почуття, причому останні «являють собою синтез пізнання і прагнення, в ньому ми знаходимо ніби колообіг інтелігенції навколо себе самої, навколо свого внутрішнього потаємного центру» [там же, с. 30]. Символізм у поезії означає єдність форми і змісту, що А. Білий пояснював так: «Дійсність, створена Богом, є дійсність символічна, про неї не можна сказати, що вона проявляється в нашій дійсності, але про неї можна сказати, що вона є; символічний зміст, являючи нам різноманітність єдиного, знаходиться в протиріччі зі змістом іманентної дійсності» [1, с. 108–109].

Сила художнього впливу символу – в умінні творця, по-перше, «конденсувати» переживання, по-друге, «заразити» ним інших. Це повністю відноситься до естетики і поетики символістської поезії і музики, які в камерно-вокальній творчості К. Дебюссі нерозривні, взаємно доповнюють одне одного. Ідеї А. Білого збігаються за змістом з концепцією феноменології символу, розробленої О. Лосевим. Однак, на відміну від О. Лосева як насамперед філософа мистецтва, А. Білий бачив поетичний символізм, перебуваючи у ролі одного з його творців. Те ж можна сказати і про «музичного символіста» – К. Дебюссі, який у своєму втіленні поетичної літературної символіки йшов від музики, прагнучи об'єднати її з поезією під егідою символістського методу. Тому, характеризуючи ставлення К. Дебюссі до слова, не можна керуватися загальними уявленнями про «втілення», «інтерпретації», «адаптації» (А. Хуторська [12]), «первинності» або «вторинності» цих двох компонентів музично-поетичного символістського висловлювання. Це обумовлено в першу чергу тим, що саме художнє слово володіє двоякою «явленістю» і несе в собі «образ» і «музику» (О. Лосєв [6, с. 361]).

Як зазначає, коментуючи лосєвські тези, І. Фещенко-Скворцова, «основоположний принцип міфологічного мислення "ВСЕ В УСЬОМУ" знаходить своє повне втілення в музиці. Феноменологічна формула чистого музичного буття, за Лосєвим: злитість всього в усьому, зникнення протилежностей» [11]. Сама природа музичного звуку, якщо він позбавлений прямого зв'язку зі словом, є глибшою і за змістом «чистішою», ніж будь-яке «образне» його втілення. У цьому сенсі можна послатися на одного з найбільш тонких майстрів музичного звуку – Ф. Шопена, який вважав, що первинним є звук, а не слово. Це підтверджується висловами композитора (рукописні чернетки, начерки до «Методи») де містяться такі слова, – «вираження наших думок за допомогою звуків», «вираження наших почуттів за

допомогою звуків», «вираження думки звуками», «слово народилося зі звуку» (цит. за: [3, с. 25]).

«Мислячий слух» реалізується через інтонування, яким володіє тільки людина і яке може існувати в уявній (внутрішній слух), вокально-голосовій та інструментальній формах. На цій основі інтонації кристалізуються, набувають форму, аналогічну лексичному фонду вербальної мови, а у кінцевому підсумку перетворюються, актуалізуються.

«Актуальне інтонування» – широке контекстне поняття і явище, що розглядається в дисертації Т. Веркіної [2] у зв'язку з виконавчими інтерпретаційними стилями. Відноситься воно й до композиторської творчості, де також діють інтерпретаційні моделі, спрямовані на зміну системи інтонацій, оновлення мовного музичного фонду. Періодично «відступаючи» від мовної інтонації, практика суспільного музикування постійно повертається до неї через вокальну музику, пов'язану зі словом.

Формула «слово – деталізує, музика – узагальнює» (Ю. Малишев [7, с. 10]) – діє далеко не завжди, істотно модифікується в різних системно-інтонаційних умовах. Зразком узагальнення тенденцій, що виявляються в композиторській творчості по відношенню до слова, є стаття А. Шенберга [13], у якій творець додекафонії зазначає, що «число людей, здатних розуміти мову музики як такої, відносно невелике. Припущення, згідно з яким музичний твір має викликати ті чи інші асоціації, в іншому випадку він залишиться незрозумілим, [...] так поширене, як може бути поширене все фальшиве і банальне» [13]. А. Шенберг далі цитує А. Шопенгауера, що дав, на його думку, «вичерпне визначення сутності музики»: «Композитор оголює саму сокровенну суть світу і висловлює найглибшу істину, користуючись мовою, що непідвладна розуму, він починає блукати, намагаючись перекласти на мову наших понять особливості мови, непідвладної розуму...» [там же].

Тут думка, висловлена А. Шенбергом, збігається і з точкою зору К. Дебюссі про те, що музика «створена для невимовного», що вона починається там, де «слово є безсилим» (цит. по: [4, с. 384]. На думку А. Шенберга, пошуки музичного сенсу перетворюються на свою протилежність, коли «в музиці шукають подієве, емоційне, немов воно повинно включати в себе ці поняття» [13]. Під цими словами міг би підписатися і К. Дебюссі, хоча його стиль в області вокальної лірики має мало спільного, хоча і тільки на перший погляд, з шенбергівським.

Мова йде про загальні художні моменти, пов'язані зі ставленням композиторів до тексту поетичного твору, який покладено на музику. Як приклад зі свого особистого досвіду А. Шенберг приводить пісні Ф. Шуберта, прочитавши тексти яких, він з'ясував для себе, «що нічого не отримав для розуміння пісень і ні у найменшій мірі не повинен був міняти уявлення про їхню музику. Навпаки, виявилось: не знаючи віршів, я, можливо, досягнув глибше її зміст, справжній зміст, ніж зберігаючи вірність власне поверхневому словесному вираженню думки» [13].

Словесні та музичні початкові імпульси-коди, що виступають як «першопоштовх» до створення вокального твору як «досконалого організму» (А. Шенберг), – основа смисловираження в цій жанровій сфері. А. Шенберг розкриває в своїй статті і інше питання, яке було на порядку денному практично у всіх художників рубіжжя ХІХ–ХХ ст. Це питання про зв'язки музики з іншими видами мистецтва, в тому числі і «матеріальними», зокрема, з живописом.

Для К. Дебюссі як імпресіоніста (а цей термін не випадково пов'язаний з його музикою, оскільки витoki «вражень» лежать саме у візуальній сфері) питання синтезу мистецтв були першочерговими. Він вважав, що для мистецтв характерні загальні процеси еволюції, зокрема, пов'язані з висуненням принципів та ідей одного з його видів на перший план. Так сталося з музикою, яка з кінця ХІХ століття «затмарила» інші види мистецтва, не тільки вплинула на символістську поезію, але й на просторові, «матеріальні», «предметні», «образо-творчі» форми естетико-поетичного вираження.

Бодлеровські «відповідності», «вільна теургія» В. Соловйова, «інтелігенція» О. Лосева, «невимовне» К. Дебюссі, – явища одного і того ж порядку, що характеризують новий тип мислення художників, для яких матеріальний світ перетворюється на світ символів і метафор, існуючий лише у свідомості, яка, в свою чергу, об'єктивується, стає матеріальним феноменом. Ефект «відсутності присутності», за образним висловом одного з дослідників творчості К. Дебюссі – А. Букурешлієва [14], – результат десуб'єктивізації мистецтва музики, в якому особистісне емоційне начало розчиняється в символі з його надособистісною багатозначністю, «вищою реальністю».

«Вища реальність» – екстериторіальне «місце перебування» художнього стилю, який, за В. Суханцевою, не тільки не має своєї «тери-

торії», але й «забезпечений парадоксальною оптикою; лише досягнувши Цілого, музичний стиль спрямовується до Одного – руху душі до її сугубої інтимності. Музичний стиль росте «корінням вгору». Його космізм є не крижаною загальністю універсальних сутностей, а космосом ізсередини» [10, с. 6].

Для стилю К. Дебюссі в цілому, а також для його вокальної музики, зокрема, навряд чи може бути застосовано категорію «логіко-культурна домінанта», запропоновану Г. Сорокіною [9]. Це обумовлено, з одного боку, перехідністю стилю композитора в історичному масштабі, з іншого боку, неможливістю звести його індивідуальне мислення до рангу усіляких «ізмів», що сам К. Дебюссі неодноразово підкреслював. Якщо «домінанта» у стилі К. Дебюссі і присутня, то вона не зводиться як до якоїсь певної властивості раз і назавжди даного музичного звучання, вона відрізняється «плинністю» як у конструктивно-технологічному плані (у стилістиці мови його вокальних творів), так і в їхньому подальшому «житті», тобто в умовах сприйняття, що відображено в діалектиці «осмислення» і «вираження», у наявній між цими категоріями дистанції.

Висновки. Тільки на перший погляд здається, що «норма стилю» К. Дебюссі відсутня або є «імпресіоністично» розпливчатою. Зокрема, у своїх *melodiés* композитор втілює думки та ідеї, які розроблювалися у філософії, естетиці, мистецтвознавстві його часу, що повною мірою відноситься і до відношення до слова. У цьому напрямку К. Дебюссі зовсім не дотримувався вже сформованої норми, точніше – норм, характерних для «пісень» (Ф. Шуберт) або «віршів з музикою» (Х. Вольф). У поетичному слові, у його співвідношенні з музикою К. Дебюссі знаходить свого роду «золоту середину», об'єднуючи, синтезуючи натяки на сюжетно-подієвий ряд, що йде від «образної» поезії, з музичною «без-образністю».

Не випадково орієнтиром для К. Дебюссі в мистецтві взагалі, а в музиці, зокрема, була арабеска – «хвиляста мелодійна лінія», яка сама по собі нічого не виражає, але утворює «геометричну» по суті форму вираження музичних мотивів, що сплітаються, демонструючи свої відмінності і цілісність одночасно. Техніка «єдиного загального мотиву», до якої прагнув К. Дебюссі, була вперше апробована їм у вокальних жанрах, а у найвищому, концентрованому вигляді втілена в «Пелеасі і Мелізанді».

Література

1. Белый А. Эмблематика смысла // А. Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. – Т. 1 – М. : Искусство, 1994. – 478 с. – С. 54–143.
2. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Веркіна Тетяна Борисівна. – Одеса, 2008. – 16 с.
3. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой: Пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения / Л. О. Касьяненко. – К., НМАУ, 2003– 168 с. – (Для высш. муз. уч. заведений).
4. Кокорева Л. Клод Дебюсси : Исследование / Л. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 496 с., нот.
5. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев // Форма, стиль, выражение / А. Ф. Лосев. – М., 1995. – С. 151–172.
6. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А. Ф. Имя. Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. – СПб: Алетей, 1997. – 618 с. – С. 355–389.
7. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ин-т искусствовед. фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского.– К., 1977.– 26 с.
8. Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. – М. : Лабиринт, 1999. – 300 с.
9. Сорокина Г. В. Логико-культурная доминанта. Очерки теории и истории психоанализа и антипсихологизма в культуре. Г. В. Сорокина. – М. : Прометей, 1993. – 276 с.
10. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. К. Суханцева. – К : Факт, 2000. – 176 с.
11. Фещенко – Скворцова И. Диалектика формы в поэзии [Электронный ресурс] / И. Фещенко – Скворцова. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2003/03/16-116>. – Загл. с экрана.
12. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавств. : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / Хуторська Анна Йосифівна. – Харків, 2009. – 17 с.
13. Шенберг А. Отношение к тексту [Электронный ресурс] / А. Шенберг. – Режим доступа : <http://www.ashtray.ru/main/texts/shoenberg.html>. – Загл. с экрана.
14. Boucourechliev A. Debussy. La revolution subtile / A. Boucourechliev. – Paris : Minerve, 1994. – 389 p.

Асатурян А. С. Музыкальные символы и их поэтические аналоги в вокальной лирике К. Дебюсси. Целью данной статьи является характеристика истоков вокальной лирики К. Дебюсси, генезис которой содержится в художественном символизме. В связи с тем, что теория символизма в музыке еще не разработана, необходимо было обратиться к той области знаний об искусстве, где эта теория уже имеет под собой весомое основание – к литературоведению. На этой базе сделан вывод о существенном значении эстетики и поэтики символизма для стиля К. Дебюсси в целом, а особенно, для его вокальной лирики (*melodies*), с которой и начиналась символистская линия в творчестве композитора.

Ключевые слова: символизм, символистская поэзия, музыкальный символизм, *melodiés* К. Дебюсси, слово и музыка в *melodiés* К. Дебюсси.

Asaturian A. S. Musical symbols and their poetic counterparts in the vocal lyrics of C. Debussy. The purpose of the article is the source characterization of the vocal lyrics of C. Debussy, the genesis of which lies in the theory of musical symbolism.

Due to the fact that the theory of musical symbolism is not developed yet, and even as an aesthetic category in the music literature it occurs rarely, it was necessary to apply to the field of Art knowledge, where the theory of symbolism already has significant basis, and that field was the History and criticism of literature.

In verbal art, both in prose and in poetry, symbolism is directly related with language and form. The language is initial here, as its symbolic nature turns into symbolism in the artistic expression. This means that the content (the idea) is changeable in the verbal art, and the word (the image, created with the word) is more fixed and stable. Neither internal nor external forms themselves represent the content of the work of the verbal art, but it is embodied only in their unity. To indicate that unity there is a concept in philosophy and aesthetics named "intellectuals" (O. Losev), which has three degrees – knowledge, desire, feeling.

The power of the symbol's artistic influence is in the creator's ability to, firstly, "condense" feeling, and secondly, "infect" others with it. This fully refers to the aesthetics and poetics of the symbolist poetry and music, which indissolubly supplement each other in the chamber and vocal works of K. Debussy. Romantic individualism is denied when the individual feeling tends to become universal; the unity of individual processes becomes a symbol of a series of unities; "Me" eternal is experienced in "Me" personal (A. Bilyi).

The very nature of the musical sound, if it lacks direct relation to the word, is deeper and "cleaner" in content than any of its "imaginative" implementations. Periodically "retreating" from speech intonation, the practice of the social music-making always returns to it through vocal music related with the word. A typical formula – "The word details, the music – summarizes",

(Yu. Malyshev) – doesn't always work, but it's significantly modified in various system-intonation conditions.

The assumption, according to which music should evoke some certain associations, otherwise it remains unclear, is as widespread as everything artificial and banal can be spread (A. Schoenberg). Verbal and musical initial impulses-codes, acting as the "first impulse" till creation of the vocal work as the "perfect organism", make the basis of the thought expression in this genre sphere.

"Concordances" (Sh. Bodler), "free theurgy" (V. Soloviyov), "intelligentsia" (O. Losev), "unspeakable" (C. Debussy) – are the phenomenon of the same order, characterizing a new type of the artists' thinking for whom the material world becomes a world of symbols and metaphors, existing only in the mind, which, in its turn, gets objectified, becomes a material phenomenon. The effect of "no presence" (A. Bukureshliev) is a result of the unsubjectivization of the music art where the personal emotional origin is melted in the symbol with its transpersonal polysemy, its "ultimate reality".

The category of the "logical and cultural dominant" (G. Sorokina) can hardly be applied to the style of C. Debussy in general, as well as for his vocal music, in particular. This is caused, on the one hand, by the transitional style of the composer in the historic scale, and on the other hand, by inability to reduce his individual thinking to the range of all kinds of "isms" that was emphasized repeatedly by C. Debussy himself. If the "dominant" do exist in the style of C. Debussy, it is not limited to a particular property of the current musical sound once and for ever, it differs by "fluidity" in structural and technological terms (in the style of the language of his vocal works), as well as in their future "life".

Only at first glance it seems that this "norm" is missing in the style of C. Debussy, or that it's so to say, impressionistically vague. In particular, the composer's melodiés embody thoughts and ideas that have been developed in philosophy, aesthetics, art criticism of his time, which fully relates to the views on the word. In this regard C. Debussy didn't follow at all the already formed norm, or norms in particular, typical for «songs» (F. Schubert) or "poetry with music" (H. Wolf). In the poetic word, in its relation to music C. Debussy finds out a kind of "golden mean", integrating, synthesizing hints of the plot-event series, which comes from "imaginative" poetry with music "no-imagery".

It was not the accident that the guide for C. Debussy in the art in general and music in particular was presented with arabesque – "an undulate melodic line", which expresses nothing itself, but it forms an essentially "geometric" form of the musical motifs expression, that entwine, demonstrating their differences and integrality at the same time. The technology "of the single common motif," which was the aim for C. Debussy, has been firstly tested by him in vocal genres, and it was embodied in "Pelléas et Mélisande" in the highest, concentrated form.

Key words: symbolism, symbolist poetry, musical symbolism, melodiés by C. Debussy, word and music in the melodiés by C. Debussi.